

# MODALITÀ NARRATIVE DELLA PROSA POSTMODERNISTA IN *SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE* DI ITALO CALVINO

Sarah Zancovich  
Dipartimento di studi in lingua italiana  
Università Juraj Dobrila di Pola

## Riassunto

Come ogni testo letterario, anche le opere in prosa del periodo postmodernista si avvalgono di quella sfuggibile caratteristica che è la letterarietà. Ma, accanto a questa proprietà intrinseca non ascrivibile a nessun elemento del testo in particolare è possibile individuare dei procedimenti, delle tecniche narrative che denotino l'incontro con un testo postmodernista. Infatti, David Lodge nel suo saggio *The modes of modern writing* (1977) offre un elenco di modalità narrative, illustrandone i procedimenti, le applicazioni e le peculiarità, riscontrabili nella produzione prosastica contemporanea.

Parole chiave: postmodernismo, romanzo, Italo Calvino, modalità narrative, David Lodge

## 1. Introduzione

Se un lettore medio, trovandosi al bancone dell'edicola o aspettando in fila alla cassa del supermercato, osserva la disposizione dei libri esposti in vendita, noterà che i classici della letteratura mondiale e opere di spicco della narrativa contemporanea sono accostati a titoli di letteratura di consumo, a prescindere dal fatto che vantino o siano prive di quella proprietà del testo letterario che Roman Jakobson definì letterarietà<sup>[1]</sup>. Infatti, il tentativo dell'editoria di mantenere il passo con i tempi che mirano alla promozione della logica del consumo e il fatto che i libri sono sempre più spesso equiparati ai prodotti che seguono tale logica (valida testimonianza ne è la natura lucrativa dei punti di vendita) hanno portato alla creazione di un'ampia offerta di titoli volti a soddisfare i gusti di un pubblico di lettori vasto e differenziato. Dopo la caduta delle "grandi narrazioni", ossia lo sfaldamento delle certezze stabili che in passato avevano guidato l'uomo, individuata e teorizzata da Lyotard ne *La condizione postmoderna* (1979)<sup>[2]</sup>, è

[1] Nel saggio *Nuova poesia russa*, pubblicato a Praga nel 1921, Jakobson afferma che "(...) l'oggetto della scienza letteraria non è la letteratura, ma la letterarietà, ciò che fa di un'opera data un'opera letteraria".

[2] Altri studi di carattere generale sul postmoderno si trovano in *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991) di Fredric Jameson, *Del postmoderno* (2009) di Peter Carravetta; altri saggi filosofici e teorici rilevanti per il pensiero postmoderno

stato possibile ricorrere solamente a numerose e varie narrazioni minori, frammenti e squarci di verità, spesso ineffabile, offrendo lo spazio per la proliferazione di testi che si riducono al criterio, banalizzato ma confacente, del “chi più ne ha più ne metta”. Il lettore medio, comunque, più per intuito che per consapevolezza, riesce a discriminare, anche quando ordinati secondo il metodo della giustapposizione, i titoli comunemente ascritti all’“alta letteratura” dalla cosiddetta letteratura triviale o “di consumo”. Tale distinzione, per quanto le due categorie possano condividere i temi e i generi, dipende appunto dalla proprietà e dalla capacità del testo di attirare l’attenzione sul modo in cui esso adempie alle sue funzioni vantando una prerogativa non riconducibile ad un livello specifico né ad una funzione particolare del testo, ma confidando nell’ effetto generato dalla totalità dei loro rapporti, creando una generica impressione sul testo definita appunto letterarietà.<sup>[3]</sup>

Un lettore medio, anche quando vede uno accanto all’altro, sullo stesso ripiano, un titolo di Umberto Eco e uno di Cecilia Ahern, per quanto contemporanei, letti e popolari siano entrambi gli autori, è consapevole del fatto, non sempre però sapendone individuare il motivo, che il testo di Eco sia decisamente superiore all’altro in qualità.

Ma, accanto a questa proprietà intrinseca non ascrivibile a nessun elemento del testo in particolare, accanto alla nozione astratta di letterarietà, caratteristica di testi appartenenti a tutte le epoche letterarie, è possibile individuare dei procedimenti, delle tecniche narrative che denotino l’incontro con un testo postmodernista? Infatti, David Lodge nel suo saggio *The modes of modern writing* (1977) offre un elenco di modalità narrative, illustrandone i procedimenti, le applicazioni e le peculiarità, riscontrabili nella produzione prosastica contemporanea.

Per osservare l’applicazione di tali modalità, basta notare che la cornice narrativa del romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* delimita lo spazio usato dall’autore in qualità di poligono per una rassegna di virtuosa sperimentazione con tutti quei procedimenti letterari e modalità narrative impiegati nella stesura di un testo letterario di produzione postmodernista.

## 2. La funzione del L/lettore

Sapendo che la letterarietà del testo letterario esiste soltanto durante l’atto della lettura (e delle successive riletture), è chiaro che spetti proprio al lettore un ruolo di predominante importanza. La consapevolezza degli autori contemporanei sul fenomeno che Roland Barthes designa con il sintagma *morte dell'autore*<sup>[4]</sup> e la crescente importanza della funzione del lettore nel contesto della teoria della comunicazione aprono lo spazio per l’introduzione del *lector in fabula* e dello scarto dall’identità dell’autore preponderanti nel romanzo di Calvino.

La presenza di colui che Umberto Eco chiama *lector in fabula*,<sup>[5]</sup> sintagma che occorre nei casi in cui la persona di cui si stava parlando (nel caso specifico del romanzo

si trovano tra gli scritti di Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida.

[3] Ne parla Jacques Rancière in *Politica della letteratura* (2007).

[4] Roland Barthes afferma già in *Critica e verità* (1966) che gli scrittori non esistono, esiste soltanto la pagina di testo. Nell’articolo *La morte dell'autore* (1968), Barthes mette in discussione il ruolo dell’autore, separandolo dal testo in quanto potrebbe ostacolarne l’interpretazione poiché ritenuto depositario del suo “vero” significato. Di conseguenza, viene promossa la libertà del lettore nell’interpretazione del testo.

[5] Umberto Eco ne parla nel saggio *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* pubblicato nel 1979 nel quale analizza l’interpretazione testuale svolta dal lettore.

di Calvino si tratta della persona a cui si stava parlando) appare improvvisamente, è di grande importanza per lo svolgimento della narrazione. Nel romanzo è il Lettore, il protagonista, a comparire d'improvviso e all'inizio della narrazione la sua presenza non è stata nemmeno sospettata dal lettore, portato a credere che lo scrittore si stesse rivolgendo direttamente a lui.

Infatti, già la prima frase riesce a coinvolgere con successo il lettore, facendogli credere che l'autore si stia rivolgendo direttamente a lui. Interpellandolo in seconda persona, lo scrittore riesce a creare nel lettore la sensazione che le domande siano indirizzate a lui.

Tale sensazione è subito tradita nel momento in cui il lettore si rende conto che la persona a cui si stava rivolgendo lo scrittore non è un lettore reale bensì un lettore fittizio, il protagonista del romanzo, il Lettore. Pur smentendo le aspettative del lettore reale, lo scrittore è comunque riuscito ad aprire lo spazio per la sua identificazione con il personaggio del Lettore. Quando Calvino inviò il suo libro ad Eco, inserì la dedica "*A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino*", ponendo in risalto la posizione e la funzione predominante del lettore (e del Lettore) rispetto all'autore del romanzo, e rendendo omaggio a questo ruolo di crescente importanza (Eco 1994: 2). Lo stesso Calvino, riferendosi al suo romanzo ribadì questi due punti, affermando che il suo

"è un romanzo sul piacere di leggere romanzi; protagonista è il lettore, che per dieci volte comincia a leggere un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire. [Ha] dovuto dunque scrivere l'inizio di dieci romanzi d'autori immaginari, tutti in qualche modo diversi da [lui] e diversi tra loro."<sup>[6]</sup>

Il libro apre quindi con un appello diretto, intimo (Calvino chiede persino al suo lettore "*Devi far pipì?*"<sup>[7]</sup>) dello scrittore al suo lettore, ponendo le basi per una cornice narrativa che contiene altri dieci racconti, alternati ai capitoli che racchiudono la cornice contenente le vicende del protagonista ovvero trattati sulla letteratura. La narrazione del romanzo si sviluppa su almeno due livelli: a) la fabula che apre il romanzo funge da cornice e racconta gli sforzi del protagonista per rintracciare e leggere per intero il romanzo acquistato, che a causa di un errore di stampa contiene tante copie dello stesso sedicesimo.

Allo stesso tempo il Lettore tenta di conquistare le simpatie della Lettrice che, avendo acquistato lo stesso libro nella stessa libreria, incontra lo stesso impedimento; b) il secondo livello concerne i capitoli contenenti gli incipit di dieci romanzi/racconti, che secondo il Lettore dovrebbero essere delle versioni del romanzo letto in parte in precedenza. Trattandosi all'inizio di un errore di stampa, poi di un romanzo apocriefo, altre copie gli vengono rubate e così via, il Lettore non riesce a reperire e concludere la lettura del libro preso in mano per primo o quello avuto per ultimo.

### 3. Capitolo del libro o novella a sé stante?

Il romanzo di Calvino funziona in parte come una raccolta di novelle. I capitoli degli incipit possono costituire unità a parte, connesse dalla storia che le contiene,

[6] Calvino, I., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002, p. 126.

[7] Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2009, p. 4.

circoscritte dalla trama più ampia e accomunate dal nesso logico del susseguirsi dei titoli, come succede in una raccolta di novelle. Trattandosi qui di meri inizi di racconti, dal contenuto incompiuto e dallo svolgimento non concluso, gli incipit/novelle presenti nel romanzo sussistono soltanto in forma rudimentale. Nondimeno, anche se la fabula in tali capitoli rimane inconclusa e il suo proseguimento aperto, essi adempiscono fedelmente ad un compito di cruciale importanza: stimolano e mantengono il ritmo incalzante della narrazione suscitando nello scrittore il piacere dell'esposizione e nel lettore il piacere della lettura.

La rapidità della finzione narrativa, la concisione del racconto, il numero limitato di personaggi, il ritmo della narrazione, la descrizione di un'unica vicenda, l'economia della costruzione del testo, la limitazione dell'accaduto nello spazio e nel tempo e la molteplicità dei temi trattati nella raccolta sono le caratteristiche principali del genere della novella, presenti nei testi contenenti gli inizi dei romanzi e lo scrittore se ne serve per suscitare in poche pagine l'interesse del lettore per una materia nuova e sempre diversa (Flaker 1998: 360). Il lettore si accontenta anche del mero inizio di una narrazione per soddisfare l'appetito letterario perché "la sua intensità di lettura è tale da spirare tutta la sostanza del romanzo all'inizio, cosicché non ne resta più per il seguito."<sup>[8]</sup>

La lettura discontinua e frammentaria del romanzo intrapreso richiede dal lettore di colmare tutta una serie di spazi vuoti e situazioni sottointese perché, come sostiene Umberto Eco, "ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più."<sup>[9]</sup>

A causa di tale intensità di lettura, che consuma l'energia dell'intero romanzo già all'inizio e riesce ad esaurirla in poche pagine, il Lettore completa l'intero processo della lettura fin dalla parte introduttiva del libro. Le sole pagine iniziali forniscono l'effetto di una narrazione completa ed esauriente, ed è appunto la compiutezza della narrazione contenuta in una forma letteraria breve una caratteristica della novella.

Per ovvi motivi, l'unica caratteristica della novella che non è presente nei capitoli che recano i rispettivi titoli è una conclusione breve ma significativa. Prendendo però in considerazione il fatto che il Lettore è completamente soddisfatto dell'effetto prodotto dalla lettura di queste pagine e che il lettore, dopo lo sbigottimento iniziale può prevedere la struttura, incompiuta ma a questo punto ritenuta definita, delle prossime "novelle", si potrà concludere che ogni nuovo inizio di capitolo segna la fine, la conclusione del racconto precedente. Infatti, ogni qual volta il Lettore si accinge alla lettura di un nuovo romanzo, il suo interesse per quello precedente svanisce ed egli considera terminato e completato il processo di lettura del romanzo precedente.

#### **4. Modalità narrative della prosa postmodernista**

Accanto alla sfuggente proprietà del testo letterario contrassegnata come letterarietà, esistono modalità narrative evidenziabili e isolabili, tipiche della prosa postmodernista, rilevate e descritte da David Lodge nel libro *The modes of modern*

---

[8] Ivi, p. 231.

[9] Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994, p. 3.

*writing* (1988). Tali modalità sono collegate da una struttura ironica e nel romanzo, che di per se rappresenta il tema centrale ed è quindi classificabile come metaromanzo, l'artificio tecnico e l'impregnante ironia superano tutte le altre caratteristiche della prosa narrativa (Solar 2003: 329).

L'intreccio del romanzo, come asserisce Lodge, è un labirinto senza via d'uscita in cui le conclusioni, le "uscite", sono di grande rilevanza. I testi in prosa postmoderni, invece di un finale chiuso preferiscono finali aperti, molteplici o apparenti, ma anche parodie di finali. Questa peculiarità è moltiplicata in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* attraverso i capitoli che contengono romanzi abbozzati e mai conclusi. Neppure la conclusione della storia-cornice, l'aspirato matrimonio del Lettore con la Lettrice, esibisce la chiusura tipica del romanzo amoroso tradizionale, deludendo le aspettative del "vissero per sempre felici e contenti".<sup>[10]</sup> Infatti, il romanzo termina nel punto in cui il Lettore e la Lettrice, ora sposati, prima di coricarsi si ritrovano immersi nella lettura. Lei esorta lo sposo a spegnere la luce e gli chiede se non si fosse stancato della lettura, a che egli risponde: "Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino".<sup>[11]</sup> L'enunciato segna la fine del romanzo e l'inizio di una nuova perplessità per il lettore. Il finale rimane aperto in quanto tale risposta leva la domanda se il Lettore e il lettore stessero finendo di leggere il medesimo libro. È possibile che il Lettore abbia appena smesso di leggere la storia sul suo tentativo di ricomporre le tessere del racconto apparentemente non destinatogli alla lettura? Oppure si tratta della lettura della prima delle storie abbozzate, questa volta fortunatamente conclusa? Dopo aver preso in considerazione numerosi sillogismi, il lettore è portato a concludere che il libro che ha appena finito di leggere non può essere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* perché non è lo stesso libro che ha letto il Lettore. Il contenuto del libro letto dal lettore parla di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e delle vicende cagionate dal tentativo di leggerlo, e non può esserne il testo originale.

I finali aperti dei capitoli-racconti denunciano l'impossibilità di conoscere la realtà, un punto spesso ribadito da teorici ed autori del postmodernismo, mentre la fine del romanzo lascia aperto l'interrogativo se abbiamo di fatto appena terminato di leggere il romanzo promessoci dal titolo. La scelta di evitare un finale classico viene spiegata in una delle ultime frasi pronunciate da uno dei lettori presenti nella biblioteca:

"Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte."<sup>[12]</sup>

Rifacendosi a questa tradizione narrativa, in parte parodiandola, Calvino conclude il romanzo con la decisione del Lettore, dopo aver ponderato su queste parole, quasi intuendo di essere stato a sua volta incluso in un racconto, di sposare la Lettrice, preferendo all'alternativa della morte l'inizio di una nuova vita.

Gli stessi titoli dei romanzi intessuti nel metaromanzo, che riflette sul ruolo del lettore ed imposta una discussione sulla letteratura e l'impossibilità di comprendere

[10] Per la teoria sul romanzo amoroso vedi Barbara Fuchs, *Romance*, Routledge, London and New York, 2004 e per il romanzo amoroso postmoderno Diane Elam, *Romancing the postmodern*, Routledge, London and New York, 1992.

[11] Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 305.

[12] Ivi, p. 304.

l'arte, formano un incipit intrigante di un successivo, dodicesimo romanzo alla cui stesura bisogna ancora accingersi:

“Se una notte d’inverno un viaggiatore, fuori dell’abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l’ombra s’addensa in una rete di linee che s’allacciano, in una rete di linee che s’intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno ad una fossa vuota, -Quale storia laggiù attende la fine?- chiede, ansioso d’ascoltare il racconto”<sup>[13]</sup>.

Riconducendo il discorso verso le modalità narrative applicate nella produzione prosastica postmodernista, Lodge ha identificato sei procedimenti tecnici che ricorrono anche nel testo di Calvino.

La prima è la contraddizione (*Contradiction*), rilevabile nell’approccio stesso del Lettore verso la lettura. Anche se la caratteristica del protagonista è di esaurire tutta l’energia della narrazione fin dal principio del racconto, afferma che a lui

“nei libri piace leggere solo quello che c’è scritto; e collegare i particolari con tutto l’insieme; e certe letture considerarle come definitive; e (...) tener staccato un libro dall’altro, ognuno per quel che ha di diverso e di nuovo; e soprattutto (...) i libri da leggere dal principio alla fine. Ma da un po’ di tempo in qua tutto (...) va per storto: (...) sembra che ormai al mondo esistano solo storie che restano in sospenso e si perdono per strada.”<sup>[14]</sup>

Ma la contraddizione, come una delle modalità narrative usate nella prosa postmodernista, è presente nelle strutture e negli accostamenti sintattici presenti in tutto il romanzo. Essa è riscontrabile dall’inizio del romanzo, specie nel punto in cui l’autore si rivolge al Lettore, addensando consigli e provvedimenti che bisognerebbe prendere prima di accingersi alla lettura e che si scontrano nella loro contraddizione: “Rilassati. Raccogli” oppure “Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolo, coricato (...) a testa in giù (...) in piedi (...) stando in arcioni”<sup>[15]</sup>

Segue la permutazione (*Permutation*), un procedimento che rifiuta quelle norme narrative tradizionali che prevedono la scelta di una tra più opzioni per la quale l’autore dovrebbe decidersi durante la narrazione. La scelta di una delle possibilità implica l’esclusione di tutte le altre, mentre la permutazione rende possibile l’impiego di un maggior numero di soluzioni possibili e di una varietà di risultati (Lodge 1988: 273).

Un esempio di permutazione nel romanzo di Calvino è riscontrabile nel momento in cui il letterato Silas Flannery tenta di prevedere la reazione di una giovane donna che ha appena finito di leggere due manoscritti: uno appartiene ad uno scrittore le cui opere vengono annoverate tra quelle che fanno parte della letteratura “alta”, l’altro è il prodotto di uno scrittore che si occupa di letteratura cosiddetta “bassa” o triviale. Entrambi gli scrittori, guardando dalla finestra, vedono l’altro all’opera e provano invidia, l’uno per la facilità con cui l’autore di opere triviali si accinge alla stesura dei suoi testi, l’altro per la fatica che lo scrittore di alta letteratura impiega nell’elaborazione delle sue opere. Attraverso la finestra dei rispettivi studi, riescono a vedere anche la giovane donna che trascorre gran parte della giornata sul terrazzo del suo chalet immersa in un’appassionata lettura. Il suo coinvolgimento e l’espressione del viso fanno pensare agli scrittori che la donna stesse leggendo l’opera dell’altro. Come risultato delle vicende

[13] Ivi, p. 303.

[14] Ivi, p. 302.

[15] Ivi, pp. 3-4.

considerazioni, entrambi decidono di adoperarsi alla stesura di un'opera che rimanga fedele al carattere letterario dell'autore e che allo stesso tempo si avvicini allo stile e al contenuto degli scritti dell'altro. Immerso in questi pensieri, Silas Flannery, autore di letteratura alta, prevede i possibili risultati di tale esperimento ovvero propone tutta una serie di ipotesi sulle possibili combinazioni:

“La giovane donna riceve i due manoscritti. Dopo qualche giorno invita gli autori a casa sua, insieme, con loro gran sorpresa. –Ma che scherzo è questo?– dice, –m'avete dato due copie dello stesso romanzo!

Oppure:

La giovane donna confonde i due manoscritti (...)

Oppure:

Un colpo di vento scompagina i due manoscritti (...)

Oppure:

La giovane donna era sempre stata una lettrice appassionata dello scrittore produttivo e detestava lo scrittore tormentato (...)

Oppure:

Idem, sostituendo “produttivo” a “tormentato” e “tormentato” a “produttivo”(ecc.)<sup>[16]</sup>

Flannery continua con l'elenco di altri risultati possibili in cui si esauriscono tutte le combinazioni delle variabili (Lodge 1988: 274) offrendo un esaustivo esempio di permutazione.

La seguente modalità individuata da Lodge è la discontinuità (*Discontinuity*), designata da alcuni autori con il sintagma “sequenza interrotta”<sup>[17]</sup>, e in questo caso si riferisce ai diversi contenuti dei racconti/incipit, particolari e reciprocamente indipendenti, scritti secondo il principio del *non-sequitur*. Infatti, questi capitoli introducono dei racconti il cui contenuto non è connesso alla storia-cornice e non si susseguono secondo un criterio motivato e logico, se non per quanto riguarda l'ordine dei titoli attribuiti ai singoli capitoli, abbastanza vaghi da non dettarne un tema specifico. In questo modo i racconti risultano accomunati soltanto dal carattere triviale del loro contenuto.

Dopo una breve introduzione, il seguito dell'intreccio abbozzato viene abbandonato e ogni storia viene a formare un'unità a sé stante e, alternata alla storia sul Lettore, contribuisce alla creazione di una sequenza interrotta. L'interruzione della sequenza rende possibile una progressione dinamica dell'intreccio principale, generando una specie di suspense, come succedeva con la recitazione dei poemi, quando il trovatore o il narratore interrompeva la declamazione dei versi in un momento di grande tensione per assicurarsi la presenza del pubblico in occasione della ripresa.

Proseguendo, Lodge si sofferma sulla casualità (*Randomness*), che, a causa della natura della coscienza umana, in un testo letterario occorre soltanto attraverso metodi e mezzi meccanici. William Burroughs asserì che la spontaneità non è un atto volontario quindi il fattore della spontaneità e dell'imprevedibilità può essere raggiunto soltanto con l'uso di forbici. Questa tecnica consiste nel ritaglio di varie porzioni di testo (prodotte sia dall'autore sia da altri), giustapponendole e incollandone i pezzi a caso, per creare una nuova unità le cui caratteristiche saranno la casualità autentica e la logica dell'assurdo (Lodge 1988: 280).

[16] Ivi, p. 204.

[17] La traduzione croata del saggio di Lodge ed altri autori croati come Milivoj Solar usano appunto questo sintagma.

Nel libro di Calvino la casualità è il risultato della scelta fortuita dei temi degli incipit e della loro disposizione nel romanzo, dettata da un procedimento casuale e immotivato. Osservando la disposizione dei titoli degli incipit, è chiaro che il principio della casualità è stato applicato soltanto a livello tematico perché la configurazione dei titoli rivela l'intenzionalità e l'integrità della struttura del romanzo. Inoltre, la casualità è stata qui compenetrata da una punta di ironia rivolta al lettore che, non rilevando alcuna motivazione nell'ordine dei racconti, tardi si accorge della predisposizione intenzionata sin dall'inizio.

L'eccesso (*Excess*) è la modalità che presume un uso sovrabbondante ed esagerato di certi procedimenti, quali sono ad esempio le analogie banali, i paragoni bizzarri, le descrizioni particolareggiate, la presenza nel testo di una miriade di dettagli, molti di più di quanti il discorso, circoscritto entro uno spazio verbale limitato, possa contenere e il lettore possa visualizzare (Lodge 1988: 280-283). Uno degli esempi più frequenti dell'uso di sovrabbondanza è la descrizione nel *Molloy* di Borges che si protrae su sei pagine ed illustra le combinazioni e le posizioni che possono assumere sedici sassolini all'interno di quattro tasche in modo da assicurare all'omonimo protagonista di non succhiare due volte di seguito lo stesso sassolino.

Calvino si avvale di questa modalità in occasione dell'enumerazione di tutti quei libri e delle categorie di libri che il Lettore incontra entrando nella libreria. Una pagina e mezza è dedicata all'enumerazione dei Libri Che Non Hai Letto, Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura, Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto (ecc.).<sup>[18]</sup> L'intento di tale elenco è di divertire il lettore rivolgendosi in primo luogo a quella categoria di lettori indicata con il nome di "lettore medio", ossia a quel lettore che per la maggior parte legge per divertimento e per il piacere di leggere, che generalmente prende in mano libri di letteratura di consumo, quella definita bassa e triviale, ma che allo stesso tempo apprezza e non disdegna la lettura di opere appartenenti alla letteratura alta.

Per ultimo, Lodge identifica il corto circuito (*Short Circuit*), che spiega premettendo questa considerazione: affinché il lettore possa interpretare un'opera letteraria, bisogna presumere che egli sia in grado di discriminare il mondo fittizio della narrazione (per quanto realisticamente presentato e descritto nel testo) dal mondo reale in base al quale misurerà il testo letterario. Il processo di interpretazione presume dunque uno squarcio tra i due mondi, usato da questa modalità per provocare un corto circuito, realizzabile attraverso alcuni procedimenti: a) la combinazione violenta di opposizioni presenti nel testo (il rapporto tra il fittizio e il reale), b) l'introduzione dell'identità dell'autore e la questione sull'attribuzione dell'opera, c) il palesamento delle convenzioni usate nel testo nello stesso momento in cui vengono applicate (Lodge 1988: 284).

Nel romanzo di Calvino il corto circuito avviene per quanto riguarda l'attribuzione dell'opera al suo autore. Nella prima frase del romanzo viene detto al lettore che sta per iniziare la lettura del nuovo romanzo di Italo Calvino. Il riferimento all'autore è usato in terza persona singolare, come se l'autore che si rivolge al lettore non sia lo stesso del romanzo che il lettore sta per leggere. Introducendo nel testo il proprio nome, facendo

[18] Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., pp. 5-7.



riferimento a se stesso come se fosse un altro, e rivolgendosi ad uno dei personaggi, al Lettore, Italo Calvino diventa uno dei personaggi del proprio romanzo, parimenti agli altri due scrittori presenti nel testo, Silas Flannery e Ermes Marana. Ma il corto circuito non si ferma soltanto sull'identità dell'autore (l'autore è Italo Calvino oppure colui che si rivolge al Lettore dicendogli che sta per iniziare la lettura del romanzo di Italo Calvino?), bensì riguarda anche l'identità del lettore che in un primo momento è portato a credere che sia stato lui ad essere direttamente interpellato, per capire poi che l'identità dell'interpellato non corrisponde alla sua (l'autore si rivolge a me, lettore o a lui, Lettore con cui dovrò identificarmi?). In un primo momento, il doppio corto circuito riesce a provocare nel lettore sbigottimento e confusione, ma anche il piacere per la scoperta del gioco linguistico e dell'ironia dell'intreccio.

## 5. Conclusione

Le caratteristiche del testo, che includono l'intersecarsi di intrecci triviali con trattati sulla letteratura, i contenuti intertestuali, l'elaborata tecnica narrativa e l'ironica disillusione delle aspettative del lettore, rendono l'opera di Calvino un esempio di narrativa postmodernista. Accanto alla riflessione sulle caratteristiche, gli elementi e le possibilità della loro combinazione nell'ambito testuale, una particolarità del postmodernismo è la riflessione sul carattere, le finalità e il futuro della letteratura all'interno dell'opera letteraria. L'impegno di tale riflessione metaletteraria scopre il proposito di Calvino, non dissimile dagli intenti di altri pensatori e letterati contemporanei (Borges, Lyotard), di scrutare e definire gli obiettivi e i metodi impiegati nella letteratura e nel contesto postmodernista.

Oggi, in un momento in cui la fusione volontaria di letteratura alta e triviale è un tentativo di pacificazione di due tradizioni letterarie antiche e da sempre coesistenti, il postmodernismo sembra avere trovato un compromesso tra le due, combinandone stili e temi. Esso preferisce comunque quelle opere che, per quanto includano generi, temi e forme narrative meno erudite, continuano a rifarsi alla tradizione del canone letterario occidentale e traccia una linea di discriminazione tra i capolavori della produzione letteraria postmoderna che si avvalgono dell'effimera letterarietà e i libri di scarsa qualità ritenuti letteratura contemporanea per il semplice motivo di essere stati scritti in quest'ultimo periodo.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R., 2009, *Kritika i istina*, Algoritam, Zagreb.  
 CALVINO, I., 2009, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano.  
 ECO, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.  
 FLAKER, A., 1998, Umjetnička proza, in *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 359-374.  
 LYOTARD, J. F., 2005, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb.

LODGE, D., 1988, *Načini modernog pisanja*, Globus, Stvarnost, Zagreb.

SOLAR, M., 2003, *Povijest svjetske književnosti*, Golden Marketing, Zagreb.

## **PRIPOVJEDNI POSTUPCI U POSTMODERNISTIČKOJ PROZI NA PRIMJERU *AKO JEDNE ZIMSKE NOĆI NEKI PUTNIK* ITALA CALVINA**

Poput svakoga književnoga teksta i postmodernističku književnu prozu odlikuje apstraktno obilježje literarnosti. Ali, pokraj toga intrinzičnoga svojstva književnoga teksta, kojega je nemoguće ograničiti na samo jedan element prisutan u tekstu, moguće je primijetiti neke postupke i narativne tehnike koji se nešto češće pojavljuju u postmodernističkom proznom tekstu. Naime, David Lodge je u svojoj knjizi *The modes of modern writing* (1977) ponudio opise, specifičnosti i primjenu narativnih postupaka učestalo upotrebljivanih u suvremenoj prozi. U članku se kreće u potragu za primjerima takvih postupaka u romanu Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

Ključne riječi: postmodernizam, roman, Italo Calvino, pripovjedni postupci, David Lodge

## **THE NARRATIVE METHODS IN A POSTMODERN NOVEL: THE EXAMPLE OF *IF ON A WINTER'S NIGHT A TRAVELER* BY ITALO CALVINO**

Just like every other literary text, even the postmodern novel is enriched by the ephemeral property of literariness. But, beside this internal characteristic of the text, impossible to restrict to only one of the components of the text, there are some narrative techniques and procedures that more often appear in postmodern novels. Indeed, in his book *The Modes of Modern Writing* (1977) David Lodge enumerates and describes the characteristics and the possible applications of narrative methods frequently used in contemporary literature. The intention of this article is to find examples of such procedures in the Italo Calvino's novel *In a Winter's Night a Traveler* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

Key words: Postmodernism, novel, Italo Calvino, narrative methods, David Lodge